



# Récits chantés : la "composition mémorative". Exemples Palawan et Sama Dilaut (Insulinde)

Nicole Revel

## ► To cite this version:

Nicole Revel. Récits chantés : la "composition mémorative". Exemples Palawan et Sama Dilaut (Insulinde). A. Dupuis & J. Ivanoff (éds). La Création dans les Sociétés Traditionnelles, Paris : Museum d'Histoire Naturelle et Musée du Quai Branly, 13 p., 2007. halshs-00136234

**HAL Id: halshs-00136234**

**<https://shs.hal.science/halshs-00136234>**

Submitted on 13 Mar 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Récits chantés: La "composition mémorative" ,  
Exemples Palawan et Sama Dilaut  
(Insulinde)  
Nicole REVEL  
LMS, CNRS  
Mai 2006**

**Résumé**

Fixité et créativité sont les deux notions sur lesquelles je propose une réflexion à partir des « Littératures de la voix » que deux cultures de l'Insulinde, l'une chamanique, l'autre chamanique - islamisée, nous offrent.

L'écoute attentive et l'analyse de la relation qui unit le récit, la musique et les paroles lors des nuits de chant des épopées des Montagnards Palawan de la Mer de Chine méridionale et de la Mer de Sulu et les Nomades marins des archipels de Sulu et Tawi -Tawi , nous permettent de capter des processus de composition et de mémorisation distincts dans l'instant éphémère mais privilégié d'une performance, dès lors que celle-ci peut-être enregistrée sur des supports multimédia.

Constantes et variables alternent et s'entrelacent pour nouer une intrigue selon une composition précise où les techniques du souffle et les qualités de la voix sont indissociables du contenu sémantique de l'histoire, de l'intentionnalité des interprètes comme sujets se réalisant, de la réceptivité des auditeurs comme sujets se construisant et vont susciter une émotion poétique aux pouvoirs didactiques et rédempteurs.

\*\*\*\*\*

Dans une situation d'oralité, telle que j'ai pu la vivre auprès des Montagnards ou des Nomades marins des archipels de Palawan, Sulu et Tawi-Tawi en Insulinde, j'ai eu le privilège d'être le témoin attentif depuis 1970 de cultures où le chant de l'épopée est bien vivant.

Permettez - moi avant d'entrer dans le vif du sujet , de faire une référence théorique

Pour saisir dans sa plénitude la temporalité d'un récit et le processus de mise en intrigue, les travaux de P. Ricoeur, 1985, *Temps et récit II: La configuration dans le récit de fiction* (ou *Mimèsis II*) m'ont été d'un grand secours. La configuration écrit-il est faite « d'une succession pertinente, une série d'incidents et un aspect temporel caractérisé par une intégration, une apogée et une fin de telle sorte que l'histoire reçoit une configuration très particulière ». Si bien que

composer une histoire est, sous l'angle de la temporalité, « dessiner une configuration à partir d'une succession » (P. Ricoeur, 1977, *Life in Quest of Narrative*).

Pour un aède, (un barde, a singer of tales, un poète-narrateur), les voyages et les épreuves des personnages héroïques, leurs adjuvants et leurs opposants sont les points de référence dans l'espace - temps et nous allons voir comment l'intrigue est une médiation entre une suite d'incidents et une histoire unifiée. En effet chaque action, chaque évènement doit faire partie d'une chaîne de séquences temporelles avec une relation de causalité rigoureuse et nécessaire. Le fil de la causalité est un principe organisationnel majeur de la représentation mentale de l'histoire. Ricoeur remarque: « On peut détecter une compétition entre succession et configuration. Toutefois la concordance l'emporte sur la discordance » (Ricoeur, 1977) et la configuration doit prévaloir. Aussi est-il possible de représenter une histoire comme un réseau de relations causales, soit un lien entre deux évènements, tant du côté de l'interprète que de ses auditeurs.

### **La deixis textuelle**

Je vais illustrer cela par deux épopées qui correspondent à mes deux dernières publications, l'une en 2000, l'autre en 2005.

\* Dans la tradition Sama, l'épopée « *Silungan Baltapa* », se déroule successivement dans deux espaces: la mer et les îles, puis l'Au-delà et le retour vers l'espace social initial. Elle chante le voyage d'un héros sans faute, en quête d'une épouse et d'une alliance harmonieuse, suivi par son Voyage spirituel en Enfer puis au Paradis, en quête de l'épouse bien-aimée décédée après avoir donné naissance à leur fils, *Datu' Mu'min*, «Datuq très Croyant ». Ce Voyage au ciel est accordé par Dieu après que Silungan Baltapa ait franchi l'épreuve du « Jugement de la Balance» est un calque du Voyage de l'Échelle du Prophète Muhammad, *Al Mi'râj*.

*Sambahakan*, ouvre le récit en trois stances. Il est brièvement repris après chaque pause, soit cinq fois au cours de la performance. C'est une introduction musicale qui, dès le début, crée une atmosphère de piété musulmane, un authentique «prélude».

Une corrélation étroite unit les paroles et la musique : les cellules mélodiques mélismatiques utilisées dans ce prélude sont celles qui ferment chaque stances de l'histoire après un recto tono qui sous-tend la narration. Toutefois chaque reprise du prélude après une pause, a un effet de rappel, de recentrage empreint de religiosité musulmane.

La mise en intrigue débute par des stances où alternent les thèmes de l'éducation reçue et le besoin de liberté du héros. Son désir de voyager est moins une transgression qu'un acte

d'émancipation de l'amour maternel, et le désir, considéré comme légitime pour un homme, d'entreprendre une vie personnelle. Ainsi les stances 4 et 6 chantent le sentiment maternel très protecteur: sept niveaux de gaze formant un dais ont tenu le héros à l'écart des dangers et des impuretés du monde, faisant de lui une personne hors du commun, éclatante de lumière.

Tandis que les stances 5 et 7 chantent l'initiative de ce fils qui fait mettre à flot le navire *Jalampa*, pour entreprendre un voyage en mer en quête d'une épouse. La marque de cette éducation sans faute, prévaudra pendant tout le déroulement de l'intrigue..

La stance 8 : La perfection morale, la présence lumineuse qui sont la marque du héros, seront accompagnées par la chaîne de sons étincelants de la musique des gongs, ses autres atours.

La variante du récit écoutée et enregistrée lors de cette soirée de pleine lune en octobre 1997, est présentée en intégrale et en trois langues (sinama-français-english) dans le livre multimédia (Revel & al., 2005).

Douze actants nouent et dénouent une intrigue.

Les personnages héroïques sont au nombre de quatre :

- Le couple: *Silungan Baltapa*, « Refuge pour la Prière et la Méditation » le héros sans faute, et *Musa Dalmata*, « Perle Unique », la jeune fille sans tâche qui deviendra son épouse aimante et chérie.

- *Ugbusan Sahaya*, « Source-de-Lumière », la mère du héros, première dame de l'intrigue dont l'île « d'Amour » est le centre.

- *Muslim Magkapala*, " Suprême-Dame-Musulmane", la sœur du héros médiatrice, protectrice, salvatrice.

- Les adjuvants sont au nombre de quatre :

- le serviteur dévoué du héros,
- la servante de sa mère,
- les oiseaux *Nuli*, augures et messagers,
- le petit cacatoès qui rapporte le fruit de *santol*.

- Les opposants sont également au nombre de quatre :

- *Datu'Misil Balan*, « Datuq-Rude-Acier », premier prétendant, rival du héros,
- les Pirates, intercepteurs dangereux dans l'espace maritime,
- les deux grands oiseaux *Galura*, intercepteurs agressifs dans l'espace médian.

En 216 stances, l'interprète campe une intrigue et la conduit à son dénouement, car "le récit est la représentation d'hommes agissants" et nous allons voir quels sont les éléments constitutifs de la "phrase d'action", les circonstances extérieures qui l'entourent et le versant intérieur de chaque actants, la personnalité de chacun, les raisons de ses actes, ce qui nous conduit, *in fine*, à porter un

jugement moral. Nous sommes bien en présence d'une construction « d'un modèle mental des actions humaines » et du monde dans lequel elles s'inscrivent (J. et R. Molino, 2003). Le travail de l'analyste ethnologue est de le capter dans sa vérité et de le rendre intelligible à autrui.

\*\*\*

\* Dans la tradition palawan avec “*Kudaman*” et “*Māmimibin*”, Usuy et Mäsinu ont procédé de façon similaire. Le récit est en effet la « représentation des Hommes des Hauts, *Taw ät Dayaq*, pris dans une action et il nous incombe de déceler quels sont « les constituants immédiats de la phrase d'action » (J. Molino, *Homo Fabulator*, 2003).

Dans chaque histoire nous sommes en présence d'une « deixis textuelle » qui emprunte à la deixis spatio-temporelle au niveau méta-textuel et je vais montrer le pouvoir structurant de l'espace pour construire un récit. A cette fin, je dois insister sur la notion de *topoi*: les voyages, la trajectoire du héros et/ou du couple héroïque, aussi complexe soit-elle, peut être représentée topographiquement.

Dans la tentative de capter la vision intérieure du poète - narrateur, je propose donc de dessiner un graphe, en trois dimensions des actions des divers protagonistes construisant une intrigue. Dans une chaîne de transmission orale - aurale, cette carte cognitive s'inscrit dans la mémoire des auditeurs. Alors pensée active, attention et mémoire se conjuguent pour interioriser l'intrigue dans l'instant éphémère de la *proferatio* et la chaîne de la transmission opérée.

Au-delà du flot linéaire de l'histoire, il y a une pensée topologique. Les Montagnards Palawan parlent des « chemins », *dalan*, et je pense qu'ils sont d'une certaine manière conscients de la de la structure centrale (structural centrality) et des connections causales (causal connectivity) avec de multiples voies de rappel (retrieval routes), car des liens nombreux connectent les composantes d'une histoire.

Re-présenter l'histoire par un graphe n'est pas autre chose que de re-présenter un réseau de relations causales et se rattache à une activité de 'text processing' dans une situation caractérisée par l'absence de tout support écrit.

Au sein d'une culture donnée, interprètes et auditeurs évoluent dans un système clos à l'intersection de plusieurs ensembles, les paysages, les hameaux, les institutions sociales, le système des attitudes, le code moral, le droit coutumier, la cosmogonie, les pratiques rituelles, les arts de la composition verbale et musicale, 'un monde habité', dont C. Lévi-Strauss nous a révélé toute l'importance pour l'analyse des mythes.

Le récit est conçu comme un espace linéaire avec des lieux où l'on se rend, où l'on entre, d'où l'on sort, où l'on s'arrête, dont on fait l'ascension, d'où l'on descend, que l'on traverse. Les hameaux

ou les îles s'opposant à la forêt, à l'espace maritime ou à l'espace médian, et sont autant de bornes ('landmarks') dans un espace territorial et un espace cosmogonique vastes mais précis où les actions s'effectuent, où l'intrigue se noue .

\* Avec sa gracieuse monture ailée, le Héron pourpre, *Linggisan* « *Kudaman* » chante en six nuit les voyages successifs du héros dans divers mondes. Le schème narratif serait une succession de périples accompagnant une quête en épouses dans différents mondes, une série alternée de voyages et de retour au centre, la grande maison de réunion, *kālang bānwa*, où l'on célèbre fêtes rituelles et mariages, où l'on écoute les épopées, ce lieu de résidence du héros qui est aussi responsable de hameau, *pānglimaq*. Une évolution dans les divers mondes géographiques et cosmogoniques, lieu des rencontres et des épreuves, et un retour à l'espace social par excellence, tandis que la cellule familiale polygame est en expansion et que des liens de germanité fictive unissent les épouses comme des consœurs. A chaque retour, pendant sept nuits, une nouvelle Dame (la Dame des Vents du Sud Ouest, La Dame des Pigeons Émeraudes, la Dame des Arbres Ginuqu...), est intégrée dans la société et cette alliance en expansion unit le héros à la nature et la surnature, puisqu'elles sont les « Maîtres », de cet objet naturel ou de ce phénomène , *Ämpuq jä*.

Durant six ou sept nuits d'épisodes très divers grâce à la répétition d'un schème constant assez simple sous une apparente complexité, l'épopée « *Kudaman* » déploie son argument et son enseignement.

Avec l'épopée « *Mämiminbin* », quatre séquences narratives s'enchaînent et nouent une intrigue dans quatre espaces : terrestre, médian, maritime et terrestre, pour créer un espace social minimal, un hameau fondé sur un échange symétrique *sambiq*, l'échange des sœurs, le mariage préférentiel dans cette société égalitaire de l'Asie du Sud-Est ainsi que chez les Sama Dilaut , les Nomades marins . La composition reflète parfaitement cette quête de symétrie.

### **La macro-structure du récit**

Chez les Palawan ou les Sama, le texte mental et la carte mentale fusionnent en une seule voix alors que le chant de l'épopée se déploie *a capella*, avec un accompagnement ou plutôt un 'feedback' », *tubag*, de l'auditoire. Chez les Palawan, *tubag* peut être la réitération à l'unisson du nom du héros comme c'est le cas dans la région de Punang ou bien de brefs commentaires et exclamations de surprise, d'admiration, de compassion, d'empathie pour les actants comme c'est le cas dans les Hautes - Terres. L'espace dans la séquence narrative des actions est un principe selon lequel le narrateur balise son « texte mental » ainsi qu'il fut désigné à Turku

lors du premier atelier de 1993 (N. Revel, 1996). Une telle vue synoptique de l'intrigue est simultanément analyse et synthèse. C'est là un schème mental implicite dans la pensée active du narrateur lors de sa performance. C'est ainsi que je perçois l'espace balisé comme un « cadre pré-textuel » qui donne une « forme structurante » ('a pattern') au récit.

Alors la linéarité des événements se meut en une « configuration » de l'intrigue . (P. Ricoeur, 1985, pp. 113-120).

L'interaction constante entre un texte mental et une carte mentale , est représentée ainsi : les flèches, les numéros et les couleurs dans les graphes identifient les actions et les mouvements dans l'espace-temps de chaque actant et révèlent la puissance structurante de l'espace dans le temps de la fiction .

### Power point

Les graphes représentent la macro-structure ou le cadre pré-textuel d'un *tutul* palawan : « *Mämiminbin* » .

et d'une *kata-kata sama*: " *Silungan Baltapa*" .

### La composition inspirée

Permettez-moi d'évoquer la notion de *päläpläp*, cette inspiration dans le temps du rêve, ou plutôt, cet état de conscience illuminée, cette expérience privilégiée dont parlent les Palawan pour expliquer l'instant de création qu'il perçoivent plutôt comme un don, *bingäy*, par un Bon Génie des Monts. Je propose de la mettre en relation avec *lyäg* , un *tyerme* polysémique qui désigne "le cou ", "la voix" et "les airs" des personnages.

Ainsi à l'écoute des mélodies du vent qui hulule dans la canopée des grands arbres de la forêt de dammars, dans le silence et l'absence des autres, l'aède entre dans « l'atmosphère poétique » qui va susciter le *päläpläp*. Ces mélodies des vents , assimilées à la présence des héros d'épopées, les *Taw tututulän*, sont reprises par le souffle mélodieux de l'aède qui compose ainsi les « airs » de chaque personnages. Ainsi, dans cette chaîne de transmission – création, Usuy avait - il créé autant de cellules mélodiques que de personnages de la longue épopée « *Kudaman* », célébrant la Commémoration du Maître du Riz . Il avait reçu le récit de l'histoire

de Buntäli, qui l'avait lui - même reçu de Kunyas. Par un don du hasard, en 1993, j'ai rencontré Kunyas alors qu'elle était aveugle et âgée mais j'ai pu ce jour là - vingt trois ans après le premier enregistrement de la première nuit de « *Kudaman* » et dix ans après sa publication - recueillir le témoignage de sa vie. Kunyas et Buntäli chantaient le récit sur une seule mélodie et commémoraient La Fête du Maître des Fleurs et la consommation de l'hydromel. Usuy a donc développé des motifs mélodique qui sont des icônes sonores des divers personnages mais encore a transposé l'histoire dans le cadre de la Commémoration du Maître du Riz.

Afin de comprendre l'incidence de cette « petite musique des choses » sur la création lexicale, poétique et musicale, on doit se pencher sur l'extrême acuité et valorisation de la perception auditive, de la sensibilité aux paysages sonores des Montagnards Palawan, une société à la jonction entre les activités de prédation (chasse, pêche et cueillette) et la culture itinérante sur brûlis. (N.Revel, 1992 Vol III).

Mais cette voix chantée, ce calque des mélodies du vent, est aussi celle du "Voyage chamanique", *ulit* celle qui emporte le *käruduwa*, le « double » du chamane à travers les mondes supérieurs et abyssaux. La voix devient le transport physique de l'âme, du « double du chamane » *käruduwa ät bälän*. On pourrait aussi dire que le double de la personne se matérialise en voix et, ce souffle là quitte le corps de l'officiant et s'aventure pour entendre les causes d'un mal et, par un beau dialogue chanté avec les "autres hommes", Bieveillants/Malfaisants, *Taw mänunga/Taw märaqat*, tente de négocier le retour d'une âme captive. Le courage et l'ultravoyance du chamane doivent se doubler d'une belle voix humaine, d'un talent pour chanter la négociation: questions posées, réponses données, l'échange verbal des Hommes véritables, que nous sommes, avec les *lapis*, ces "âmes protectrices" qui viennent "s'apposer", *mäglapis*, et accompagner le chamane, avec *Diwata*, ce relais bienveillant dans l'espace médian, avec *Ämpuq*, le Seigneur-Maître dans son ultime séjour, *Anduwanän*, avec les *Säytan* enfin, ces "Hommes" qui évoluent autour de nous et nous menacent brutalement, toujours avec leurs exigences de parité.

Le chant aurait alors pour fonction de magnifier les simples paroles quotidiennes et de rehausser la parole d'une discussion juridique avec les Invisibles, par des « fleurs de paroles », *burak ät bäräs*, qui se doublent alors d'une profération chantée agréable à entendre pour ces derniers. Il ne s'agit pas du *pneuma*, du "souffle divin" de la tradition judéo-chrétienne, mais plutôt d'une *phone*, une voix "in-ouïe" pour s'adresser aux Hommes de la Surnature,



Bienveillants et Malfaisants. Nous sommes me semble-t-il en présence d'une autre forme de cette « poétique de la voix inspirée » et un peu à la manière de la Tradition française au XVII<sup>e</sup> siècle, du « beau parler » et du « bien dire ». Cette voix est liée à la littérature orale et plus particulièrement épique. Pour les Palawan, c'est une recours calculé: ils s'adressent aux Hommes de la Surnature en privilégiant un registre « élevé », manifeste d'un respect craintif et d'un espoir de les séduire, de les amadouer.

Chez les Nomades marins, les Sama Dilaut, chanter une *kata-kata* est indissociable d'un état de transe provoqué par les *wali jin*, les chamanes-médiums, alors que l'un d'eux vient de s'allonger pour entreprendre la performance de ce récit chanté. Un *wali jin*, accomplit divers rituels domestiques ainsi que des cures thérapeutiques. En ce sens il se distingue d'un imam qui lui, dans la mosquée, conduit la prière. (A. Martenot - J. Maceda, 1980; H. Arlo Nimmo, 1990 et 2000 ; C. Sather, 1997) .

À défaut de cet état induit par la vibration de la flûte *pulao*, qui à son tour met en vibration le corps et la psyché de l'interprète, sous le contrôle attentif et vigilant des médiums qui l'entourent, l'efficacité symbolique du chant n'aurait pas la portée thérapeutique et rédemptrice espérées.

Ces belle histoires ont une teneur religieuse, juridique et morale. Elles peuvent être transmises d'un père, parfois d'une mère, le plus souvent à un fils considéré comme adulte par la naissance de son premier enfant. Cette transmission exige une mémorisation fidèle des récits en vers chantés, car ils relèvent de l'enseignement des Ancêtres, « une erreur les offenserait » dit-on. Certes « bien chanter une *kata-kata* » est un acte respectueux envers les aïeux, chargé d'une efficacité symbolique, magique et thérapeutique. Ces histoires manifestent un syncrétisme entre la présence dans la vie des Sama, des Ancêtres, *Mbo'* (*Ēmboq*, *Omboq*), l'art de chamaniser et la présence religieuse, coutumière et morale de l'Islam dans le corps social tout entier.

Devant le *ablayan*, petit portique en bois peint de jaune, vert, rouge, blanc et bleu, associé aux Ancêtres et symbolisant leur présence *hic et nunc*, l'interprète est allongé sur une natte, une jambe pliée, l'autre étendue, un bras replié sur le front. C'est là une position favorisant une concentration et l'ouverture du diaphragme, une technique respiratoire abdominale profonde et régulière, une position stylisée et stéréotypée que j'ai observée également dans les Hautes-Terres à Palawan et auprès de populations dayak à Bornéo.

## « *Mimèsis d'action* » et Mémoire

Dans «*Poétique* », Aristote a montré que l'espace-temps de la fiction est une *mimèsis* de l'espace-temps de la réalité vécue par les hommes.

Les auditeurs suivent et intériorisent les longs récits qui configurent une réalité fictive semblable à l'espace naturel, social et cosmogonique qui les entoure. En ce sens, nous sommes en présence d'une authentique « *mimèsis d'action* » et cette évocation d'un monde donné, d'une fluence de la vie, a un effet de vérité qui, je pense, aide le poète-narrateur à intérioriser et à mémoriser le récit.

L'épopée est le réceptacle de coutumes et réactualise sur le mode narratif, ranime par le recours à la fiction, la vie et le système de valeurs de chaque groupe culturel.

Le corpus palawan de treize épopées que j'ai rassemblé depuis de nombreuses années, me permet de constater que nous sommes en présence d'une véritable anthologie des cas d'alliances de mariage et leur résolution selon le code du Droit coutumier, *Adat*.

Grâce à l'interprétation des aèdes d'une part et la réactualisation, sur le mode narratif, de la mémoire coutumière, le chant de chaque épopée est une illustration d'un cas ou de plusieurs qui invite à une reminiscence et à une interprétation de procédures juridiques liée à la filiation, mais surtout à l'alliance de mariage, aux égarements, aux bonnes et aux mauvaises conduites, aux conflits et à la guerre. Ces questions relatives à l'échange ne cessent d'occuper l'esprit des Montagnards, épris qu'ils sont de Droit et de Rhétorique.

Par leurs nombreuses épopées, ils nous livrent, sur un mode distinct du débat juridique présent dans les *bisara*, les discussions-réflexions des médiateurs par la parole, les *mämimisara*, un témoignage de leur Jurisprudence et de la mémoire coutumière. Il y a là une temporalité profonde que cherche Paul Ricoeur et qui rend possible à la fois "la sédimentation dans un dépôt et l'explicitation dans une interprétation: tandis que l'une transmet, l'autre renouvelle," mais cette démarche s'effectue sur un mode ludique, poétique, par le recours au récit et à l'analogique, je m'explique.

Le mot vient de l'arabe avec le relais du vieux malais et désigne en général la "Tradition coutumière", par *Adat* il faut entendre, les "bonnes manières", le savoir-vivre, la bienséance et la courtoisie, les manières de partager, les règles de la conduite morale dans la relation à autrui et au monde. C'est le code de la société palawan, "notre Coutume", *Adat kay*, selon "l'Enseignement de nos Ancêtres", *Tuturan ät Kägungguran kay*, disent-ils avec fermeté, voire un ton légèrement sentencieux.

Pour des sociétés islamisées, de l'archipel, les Maranao, les

Maguindanao de Mindanao les Tausug de Sulu et Tawi-Tawi, l'*Adat* stipule les règles de succession, de bon gouvernement et de respect voué au prince; elle régit la vie rituelle aussi bien que politique et assure la transmission de la courtoisie et de divers savoir-faire, des traditions orales héritées des Ancêtres.

L'épopée projette cette présence au monde sur le mode de la fiction et opère une mise en regard entre le monde du récit et le monde de l'auditeur, une expérience fictive du temps et de l'espace vécu, où chacun entend des résonances.

La richesse des traditions orales repose sur un nombre infini de combinaisons, le résultat virtuel de l'interaction entre les procédés mnémoniques et des histoires coutumières. Dans une culture donnée, au sein d'une base de connaissances, des sédiments très profonds conjugués à une intelligence dynamique et un potentiel de création opèrent. Dans une nuit de chant, une épopée est en expansion, tant du côté du poète-narrateur que de ses auditeurs, ces « interprètes silencieux », selon la formulation heureuse de C. Lévi-Strauss. Sensibilité mélodique et rythmique, compréhension, interprétation et réflexion sur l'enseignement du récit, sur l'art de la composition poétique et vocale s'ébranlent et chaque auditeur peut entrer dans la construction, dans le jeu créatif de la composition.

Alors que le chant est reçu, alors que le chant est perçu et compris, de nouveaux interprétants se créent et j'ai déjà proposé en 2000 d'étendre la notion « d'interprétant », définie par C. Sanders Pierce (N. Revel, 2000, pp.363-364), afin de révéler la dynamique de l'émission, de la compréhension et de la transmission d'une épopée. Cette relation triadique est authentique, ces trois composantes sont liées ensemble par elle de telle façon qu'elle ne se ramène pas à un quelconque complexe de relations dyadiques. Un signe, en s'adressant à quelqu'un, crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe, qu'il crée, Peirce l'appelle « l'interprétant du premier signe », je cite : « Il tient lieu de cet objet, non pas de toutes les manières, mais en référence à une sorte d'idée que j'ai parfois appelée le « fondement du representamen ». Et Peirce distingue les « interprétants affectifs », un sentiment produit par un signe, les « interprétants « énergétiques » et les « interprétants logiques », une pensée, un signe mental, un signe d'un genre intellectuel ». Je propose une configuration analogue pour rendre compte de la dynamique qui unit l'émission, la compréhension et la transmission d'une épopée.

## Objets

L'épopée :  
*Kudaman*  
*Mämiminbin*  
Histoires mentales  
intérieurisées  
et mémorisées

## Interprétants

Le récit se crée en X,Y,Z...  
Le récit s'incarne dans le corps des  
auditeurs

## Signes

Le récit chanté par l'aède  
*Proferatio* en mots, séquences, blocs  
lors de la performance

On peut alors mieux comprendre l'activité cognitive des auditeurs comme sujets recevant qui sont d'une part touchés, mais qui d'autre part, intériorisent l'intrigue et la mémorisent. La configuration implique une cohérence très nécessaire à la mémorisation tout en renforçant les divers recours mnémoniques à savoir :

- les segments répétés en sons et en images , les icônes sonores et les icônes visuelles ;
- le « style formulaire » tel que M. Parry et A. B. Lord l'ont mis en évidence;
- les « moments épiques » dégagés par A. Hatto, ainsi que les moments rhétoriques de C.H. Breteau, P. Galland-Pernet and M. Galley ;
- les motifs matériels et les motifs sociaux recherchés par W. Heissig.

Un jour, un des auditeurs prendra le relais et composera lors de la performance après avoir travaillé dans la solitude ou guidé de plus près par un autre interprète. Lorsqu'un interprète aspirant se profile, une lente et secrète « rumination » commence en son fort intérieur. Cette métaphore physiologique suggère bien l'incarnation dans le corps de l'interprète du récit chanté, (the 'embodiment').

Et c'est ainsi que l'entraînement lui-même est un processus de

composition, un processus de rassemblement, de recouvrement et de création. Il en résulte néanmoins une connaissance nouvelle, le produit d'une dilatation. Mary Carruthers qualifie de « composition mémorative » cet acte traditionnel de composer qui s'effectue mentalement et en « marmonnant, » ou en « mastiquant » les mots. On pense à la « manducation de la parole » de Marcel Jousse (1975).

Au Moyen Âge cette substance de la composition nécessitait de nombreux ajustements, de nouvelles mises en forme, des « esquisses multiples », 'multiple drafts', cette notion opératoire de D. Dennet que j'ai adaptée au chant de l'épopée (N. Revel, 1993, pp.268-269).

La substance d'une composition était appelée au Moyen Âge : « *res* » (M.Carruthers,2003,p.285). Dans mon analyse des compositions orales, le graphe que je propose, ce produit mental d'un processus compositionnel, cette « configuration » qui est aussi substance, serait, je pense, la *res*.

Plusieurs activités mentales sont ici étroitement liées : la formalisation qui consiste à reprendre sa « *res* » et à lui donner sa forme de pièce composée - cette forme est et apparaît comme temporaire mais elle n'en est pas moins finale dans l'espace-temps d'une performance - et l'invention.

Composer dans ce que j'appelle les « littératures de la voix » n'est pas un acte d'écriture, c'est : « une rumination, une *cogitatio*, une écoute de et un dialogue avec un rassemblement de voix qui s'élèvent de divers lieux de la mémoire ». (M. Carruthers, 1998 & 2003 traduction en Français ).

Au sein d'une culture X or Y et de sa base de connaissances, il y a une intelligence dynamique, un potentiel créateur, un répertoire ancestral certes qui lors de la performance, est toujours en expansion, tant du côté du poète-narrateur qui est en est l'interprète au cours d'une nuit, que du côté de ses auditeurs, ces interprètes en devenir .

C'est ainsi que le système loin d'être figé s'ouvre constamment, la création dans le cadre de la Tradition est toujours présente. Ainsi il ne me semble pas erroné d'aborder le chant d'une épopée comme « un système expert », tout comme jouer au piano ou jouer aux échecs.

La fonction symbolique et les enseignements de ces récits sont des dons espérés, une incessante production symbolique; mais le plaisir auditif, l'émotion et la fonction réalisante de la Poésie sont les dons plus subtils d'une nuit à l'écoute de cet art de la parole éphémère qui a le pouvoir d'enseigner, d'apaiser et de guérir.

---

## Bibliographie

### Jean MOLINO & R. LEFHAIL MOLINO

2003, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Leméac/ Acte Sud, 381p.

### Nicole REVEL-MACDONALD

1983, *Kudaman. Une épopée Palawan chantée par Usuj*, La Haye/Paris, Mouton,

*Les Cahiers de l'Homme*, 385 p., 11 illustr. A. Fer, 1 disque 33t.

1992 *Kudaman, Isang Epikong Palawan na Inawit ni Usuy*, Traduction de E. B. Maranan et N. Revel-Macdonald), Ateneo de Manila University Press, Quezon City, 401 p.

### Nicole REVEL

1990-1991-1992, *Fleurs de Paroles, Histoire Naturelle Palawan*, 3 tomes, Peeters-France/ SELAF, Coll. Ethnoscience: 5,6, 7.

[tome I : *Les Dons de Nägsalad*, 1990, 385 p.

tome II : *La Maîtrise d'un Savoir et l'Art d'une Relation*, 1991, 372 p.

tome III : *Chants d'Amour / Chants d'Oiseaux*, 1992, 208 p.].

1993, *Pour une Anthropologie des voix*, N. Revel et D. Rey-Hulman (eds.), INALCO-L'Harmattan, Paris, 375 p.

2000, *La quête en épouse. Mämiminbin. Épopée palawan chantée par Mäsinu / The quest for a wife. A Palawan epic sung by Mäsinu*, Paris, Editions UNESCO/Langues & Mondes-L'Asiathèque, 440 p., [édition trilingue palawan-français-anglais], 1 CD, illustrations graphiques, 8 photos de Quincy Castillo.

2005 Nicole Revel en collaboration avec H. Arlo Nimmo, A. Martenot, G. Rixhon, T. Sangogot, O. Tourny, *Le Voyage au Ciel d'un Héros Sama / The Voyage to Heaven of a Sama Hero . Silungan Baltapa*, Geuthner, (édition trilingue : Sinama, français, anglais) Paris, 370p, 4 photos noir et blanc, 1 DVDvideo (1fichier son : chant en intégrale + 1 fichier 110 photos couleurs montées en 72 planches accompagnées d'un récit. Réalisation N. Revel & A. Martenot.)

1998, "Épopées Littératures de la voix", *Diogène*, Revue internationale des Sciences humaines, n° 181, janvier-mars, 136 p.

*Diogenes, "Epics Literatures of Voice"*, Number 181, vol. 46/1, 1998, Bergham Books, New York. Oxford, 159 p. (traduit en chinois et en arabe)

2005, *Literature of Voice: Epics in the Philippines*. [Proceedings of the 2000 Conference in Ateneo de Manila University], N Revel, ed., Office of the President Publication, 236 p., 32 photos, 1 video-disk of the performances.

### Disque

1987, [en collaboration avec J. Maceda ] *Philippines Musique des Hautes-Terres Palawan, Palawan Highland Music* , Collection CNRS/Musée de l'Homme), 1991, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, (CD + livret bilingue français/ anglais)

### CDRom

2004, *Le chant d'une épopée palawan : 1/. Mämiminbin* .

Chant synchronisé avec texte en trois langues, Palawan - Français – Anglais. (Logiciel élaboré par M.Jacobson.)

Hypertexte: conception et réalisation N. Revel.

Assistance technique et graphique: C. Michelet, D.Trinephi, P. Grison.

Production LMS, Villejuif. Distribution CNRS-Images, Meudon

### DVDVideo

2005, *Silungan Baltapa. Le Voyage au ciel d'un héros sama*. (trilingue) : Fichier son : le chant de l'épopée (en sinama) .

Diaporama photos avec récit: Voyages en mer.(en français & en anglais ). Réalisation N. Revel & A. Martenot . (Intégré dans le livre)

### Disque

José MACEDA - Alain MARTENOT,

1980, *Sama de Sitangkaï, Philippines: archipel de Sulu*, 33T, 12 extraits, Textes (sama-français-anglais), ORSTOM/SELAF, Collection Traditions orales , Paris [1 livret, éd. bilingue français/ anglais,

textes et transcriptions musicales, 24 p.].

Charles Sanders PEIRCE

1932 , *Collected Papers* vol 2, *Elementsof Logic* vol 5 ed by  
Ch.Harthshorne and P. Weiss, Harvard University Press,  
Cambridge, Mass.

1978, *Écrits sur le Signe* , rassemblés , traduits et commentés par G.  
Deledalle, éditions du Seuil, l'Ordre philosophique, PARIS

Paul RICOEUR

1985, *Temps et Récit* , tome II, *La configutation dans le récit de fiction*,  
l'Ordre philosophique, Le Seuil, Paris, 234p.

1991, « Life in Quest of Narrative » in *On Paul Ricoeur : Narrative  
and Interpretation*, D . Wood ed., London, Routeledge, pp. 20-33.

\*\*\*\*\*